

УДК 37.78.071.2:929 Бортнянський Д. (477) (045)

**І.І.ЦМУР,**  
доцент кафедри  
(м.Хмельницький)

**Дмитро Бортнянський. Хоровий концерт №34  
(деякі виконавські та диригентські проблеми)**

У статті розглядаються основні напрямки формування творчої особистості Д.Бортнянського – хорового майстра та композитора кінця XVIII – початку XIX ст., пропонується узагальнення певного теоретичного матеріалу, пов'язаного з хоровою творчістю митця, та його зв'язок із диригентсько-хоровою підготовкою майбутніх музикантів-педагогів. Запропоновано диригентсько-хоровий аналіз «Хорового концерту №34», визначено виконавські та диригентські проблеми хорового твору, на основі яких можна зробити висновок про актуальність та необхідність використання даного твору в сучасній диригентсько-хоровій практичній діяльності, що займає вагомe місце в професійному зростанні майбутнього вчителя музики.

**Ключові слова:** творчість, диригентсько-хоровий аналіз, Д.Бортнянський, хоровий концерт.

*Постановка проблеми у загальному вигляді...* Хорова музика Д.Бортнянського є чудовим матеріалом як для виховання вокально-хорових навиків, так і для формування духовності української молоді. Дана робота узагальнює певний теоретичний матеріал, пов'язаний із хоровою творчістю композитора, а також є спробою диригентсько-хорового аналізу одного з хорових концертів на основі практичної роботи в хорі.

*Аналіз досліджень і публікацій...* Дмитро Бортнянський – один із передових музикантів кінця XVIII – початку XIX ст., визначний представник епохи класицизму і раннього романтизму, який боровся за розширення і збагачення змісту і форми в музичному мистецтві. Разом із своїми співвітчизниками – А.Веделем та М.Березовським – він зробив величезний внесок в українське та російське музичне мистецтво. Як майстер хорової музики він вніс вагомий внесок у розвиток жанру духовного концерту, що в епоху класицизму був одним із центральних у хоровому мистецтві [1].

Дмитро Степанович Бортнянський жив і творив у той час, який представлений в історії хорової музичної культури плеядою видатних майстрів. У західноєвропейській музиці – це Г.Гендель, творчість якого досягла вершин у жанрі ораторії. К.В.Глюк здійснив оперну реформу. Й.Гайдн створив меси, кантати, духовні та світські ораторії. В українській музиці в хоровому жанрі працювали С.Дегтярьов, С.Давидов, П.Турчанінов. У той час на зміну партесному концерту, який розвинувся в творчості М.Дилецького, прийшов духовний концерт, що було найбільшим надбанням. Жанр духовного концерту досяг вершин у творчості М.Березовського, А.Веделя, Д.Бортнянського [3].

За твердженням дослідників творчості композитора, він студіював церковну музику Г.Генделя, А.Скарлатті, Ф.Дуранте, вивчав вокал, теорію музики, гармонію на творах поліфоністів венеціанської школи XVI-XVII ст., користувався бібліотекою собору святого Марка, де Б.Галуппі був органістом і композитором. Тому можна сказати, що на формування композиторської техніки молодого автора великий вплив мала італійська школа. Але Д.Бортнянський не був прямим послідовником італійського стилю, він пішов шляхом розвитку національної культури. У музикознавчій літературі знаходимо багато суджень, які опираються на глибоке вивчення музики композитора, про те, ще особливістю творчості митця є її національна визначеність. Якщо на першому етапі творчості його музика була пов'язана з італійським мистецтвом, то в процесі творчих пошуків він звільнився від цього впливу.

*Формулювання цілей статті...* Метою статті є загальна характеристика стилевих особливостей хорової творчості Д.Бортнянського а також спроба проаналізувати хоровий концерт №34, виявити деякі виконавські та диригентські проблеми.

*Виклад основного матеріалу...* Стиль Д.Бортнянського, який проявився вже з перших його творів, відкриває якісно новий етап у розвитку хорової професійної музики.

Перше, що характеризує твори Д.Бортнянського, – це відповідна часові музична мова, опора на побутові світські жанри. Кант, марш, менует та інші жанрові джерела безпосередньо служать відображенню його світогляду. Вихід хорової музики за рамки академічно-поліфонічного письма, повноцінний зв'язок з іншими жанрами привели до демократичності, до широкої популярності композитора.

Стиль творів Д.Бортнянського поєднує риси класицизму та сентименталізму. Класицизму притаманна строгість, урівноваженість, ясність форми, технічна свобода, мелодична виразність; сентименталізму – пісенно-романтичний мелос [2]. Ці риси поєднані у хоровій творчості автора. Фольклорні джерела тематизму, використання тем українських та російських пісень надають композиціям своєрідних барв.

Ладогармонічна основа хорових творів Д.Бортнянського цілковито спирається на розвинуту мажоро-мінорну систему. Тональна різноманітність форми поєднується із скромністю гармонічного розвитку. Теми багатьох концертів та хорів модулюють у тональність домінанти в мажорі і домінанти або паралельної тональності в мінорі.

Хоровий концерт – жанр поліфункційний: це кульмінаційна частина літургії, яка написана на канонічний текст та має величавий, урочистий характер; прикраса урочистих державних церемоній (наявний зв'язок з побутовою музикою); жанр світського музикування [4].

У Д.Бортнянського тексти концертів – це довільна комбінація строф псалмів Давидових, древнього поетичного джерела, з якого черпали сюжети і образи не тільки музиканти, а й живописці та поети різних епох. Музика і текст у концертах Бортнянського є «одним цілим». Музикознавець (біограф Д.Бортнянського) М.Рицарева вважає, що митець підбирав тексти, виходячи з принципів побудови музичного циклу, а саме: єдності емоційного настрою в контрасті частин за характером, ладом, метром. Отже, словесно-інтонаційний образ концертів композитора є цілісним.

Концерти, як правило, мають 3-х або 4-х частинну циклічну форму і характеризуються контрастом частин за темпом, метром, фактурою, тональним планом. Форма окремих частин переважно проста, 2-х або 3-х частинна. Композитор уникає повторності тематизму в межах однієї частини. У межах циклу замість тематичної репризи Д.Бортнянський використовує тональну, темброву, регістрові репризи окремих мотивів, ритмічних або фактурних елементів. Специфічним у жанрі концерту є тембровий розвиток: контраст соло, ансамблю і «тутті». У Д.Бортнянського є цілі частини, написані для ансамблю солістів. Стабільність складу не властива композитору.

Ранні концерти мають переважно возвеличувально-прославляючий характер. Нерідко святковість, парадність їх музики переважає над щирістю почуттів. Музично-тематичні джерела ранніх концертів беруть свій початок у масових жанрах, таких як кант, марш, танець. Кантовість наскрізь пронизала хоровий стиль Бортнянського: починаючи від фактурно-інтонаційних рис і закінчуючи тематизмом.

У пізніх концертах присутнє лірико-гімнове начало. У них тематизм стає виразнішим, більш розвинуті сольні-ансамблеві епізоди, серед яких з'являються мінорні – найбільш сильні і хвилюючі.

Одним із хорових концертів, що належать до пізнього періоду творчості Д.Бортнянського, є концерт № 34 «Да воскреснет Бог» (F-dur). Ідея концерту – возвеличення Господа, молитва на воскресіння Його. Слова концерту написані староцерковною мовою.

*Да воскреснет Бог  
и расточатся врази Его  
и да бежат от лица Его  
ненавидящие Его.  
Яко исчезает дым да исчезнут.  
Яко тает воск от лица огня  
такое да погибнут  
грешницы от лица Божия.  
А праведницы да возвеселятся  
да возрадуются пред Богом,  
да наслаются в веселии  
Воспойте Богу, воспойте пойте имени Его.  
Дадите славу Богу:  
на Израеле vele лепота Его  
и сила Его на облацех.  
Дивен Бог во святых своих Бог Израилев.*

Концерт № 34 «Да воскреснет Бог» складається з чотирьох відносно самостійних частин. Контрастно-складовий принцип композиційної будови вимагає використання глибинних контрастів між частинами. Контраст виникає на різних рівнях: застосування нового тематичного матеріалу; на рівні тонального і ладового процесів; на рівні зміни темпу, фактури; на рівні протиставлення функційно-відмінних типів викладу музичного матеріалу.

Схема концерту:								
<b>A (Vivace)</b>	<b>B (Largo)</b>	<b>C (Andante maestoso)</b>	<b>D (Allegro moderato)</b>					
a	b	c	a	b	a	a	a1	
1-10	11-24	25-38	43-53	54-59	60-68	69-77	тема фугато	
F	F-C-d	d-F-F	B-F	F-d-a	F-домінанта до F	76-85	86-110	110-130
						експ. F	серед. d-g-d	репр. F
							a-g-C-d	
Замкнута форма	Тонально нестійка, модуляційна, але замкнута форма	Як текстовий (смісловий), так і музичний передікт. Розімкнена форма.	Замкнута, фінально закінчена композиційна форма.					

Схема наочно демонструє обдуману композитором чітку циклічну побудову, в якій кожна частина відіграє відповідну функційну роль (очевидно, це пов'язано з динамікою розвитку текстового змісту твору).

Опорними частинами у всій будові є перша (A) і четверта (D). Підпорядковану, але важливу роль відіграють друга (B) і третя (C) частини.

Згідно з текстом і музичною тканиною друга частина (B) є продовженням ідеї першої (A) частини. Третя (C) частина є як ідейним, так і музичним предиктом до фінальної четвертої (D) частини.

Таким чином, весь цикл є композицією парної побудови з дзеркально-симетричною системою стопної будови:

<b>I частина</b>	<b>II частина</b>	<b>III частина</b>	<b>IV частина</b>
стійка замкнута	нестійка продовження ідеї I частини	нестійка розімкнена ідейний заряд фіналу	стійка замкнута фуга

Стопна схема всього твору:			
<b>I частина</b>	<b>II частина</b>	<b>III частина</b>	<b>IV частина</b>
стійко	нестійко	нестійко	стійко

Хореїчний «логіці» першої пари частин протиставляється ямбічна (активна) стопна будова другої пари. При виконанні цього твору необхідно підкреслити музично-композиційну логіку, яка рухається від опорної стійкості до нестійкості і навпаки, вельми активний хід до фіналу.

Перша частина (Vivace, частина A) складається з трьох частин (a-b-c), які є відмінними між собою за музичним матеріалом. Яскраво виражена тричастинна форма, в якій відсутня тематична реприза, проте є тональна.

Частина «а» непропорційна за своєю будовою: перші три такти («Да воскреснет Бог») мають закличний, наказовий характер і виступають своєрідною емблемою, носієм основної ідеї. Наступні

сім тактів завдяки тексту (*«и расточатся врази Его»*) за музичним матеріалом є контрастним. Зміна тематизму та фактури підкреслюють намір композитора у створенні контрасту. Частина однотональна, закінчується міцною каденцією. Показним є відхилення в g-moll у 7-8 тактах. Отже, наявний функційний напрямок в бік субдомінанти.

Доцільно зауважити, що у восьмому такті у тенорів накладанням виникає семитактна тема фугато. При своїй слов'янській інтонаційності її будова нагадує нам бахівський тематичний принцип: тема розпочинається з V ст. тональності (F-dur) і закінчується на III ст. Проте відповідь теми швидше відповідає принципам добахівського періоду (про таку будову фугатних форм у Бортнянського вперше звернув увагу Л.Протопов у книзі «История полифонии»). Суть полягає в тому, що відповідь вступає у другому такті теми і є стретним поліфонічно-імітаційним явищем. Таким чином, це є канонічна імітація. Музикознавець Л.Хіврич у статті «Фугатні форми у хорових концертах Д.Бортнянського» [4] дає своє термінологічне визначення такому експонуванню теми – «попарно-канонічна» форма експозиції фуґи.

У десятому такті розпочинається частина «б». Середина функція цієї частини очевидна: торжество домінантової тональності з міцною каденцією в d-moll у 24 такті. Фактура поліфонізована, але переважають ритмічні імітації. Прослідковується дещо «рухозображальна» тенденція: текст *«и да бежат от лица Его, ненавидящие Его»*, що визиває до життя неспокійну фактуру. Цей розділ замкнений кадансом в C-dur у 17 такті. Продовження (*«Яко исчезает дым...»*) – нова фаза середини, в якій переважають гармонічні комплекси (вертикалі). Треба звернути увагу на ритмоформулу у 23 такті, яка відіграє в подальшому велику роль, особливо в третій (C) і четвертій (D) частинах. Стверджуючий, рішучий характер цієї ритмоформули композитор варіаційно змінює різними штрихами (акцентами). Переважає ударність сильної долі, але зустрічається і акцент на слабкій долі.

Динамічність цієї частини виражена «рухозображальністю»; наявністю двох каденцій (C-dur і d-moll); скромною поліфонічністю, якій протиставляється гомофонна фактура; появою ритмоформули, яка цементує у наступних частинах кадансові ділянки.

Частина «с» (25т.) за своєю будовою подібна першій. Музичний розвиток є рухливим, виражений фактурно. До ритмічних імітацій додаються інтонаційні (такти 30, 31, 32 – партії сопрано, альт). У 35 такті всі голоси збираються у вертикальну будову і створюють міцний завершальний каданс в тональність F-dur (38 такт). Тут знову композитор використовує відому ритмоформулу. Наступні чотири такти (39-42) - є кадансовим доповненням як структурно музичне і смислове завершення першої частини концерту.

Схема частини А:

a	b	c	
3 -	7	(затакт) 11-17-24	(затакт) 25-29-38 (+4)
F	F-g-F	F- C C-d	d (d)F F F
T	T	T-DD-VI	VI T T T

Логічна запланованість тонально-функційних відносин у цій частині вказує на геніальне вміння композитора побудувати без тематичної репризи просту 3-частину форму. Розподіл тональностей у частинах вказує на симетричність їх застосування. Отже, в частині «а» зустрічається тональність субдомінанти (g-moll), проте в другій «б» – домінантова тональність (C-dur) і поява d-moll (VI ст.) поглиблює субдомінантову сферу, яка готує появу в третій частині «с» – (d-moll). Таким чином, в частинах «а» і «с» переважає субдомінантовість, а в середній частині «б» – домінантовість (d-moll в кінці цієї частини є своєрідним предиктом до частини «с»).

Переважа субдомінантової сфери в музичній мові є прикметою слов'янського мислення, вона відповідає естетичним «смакам» слов'янської нації.

Друга частина «В» (Largo, 43т.) утворює контраст до першої, але є її природним продовженням. Світлий, благородний настрій музичної мови викликаний текстом: *«А праведницы да возвеселятся, да возрадуются пред Богом...»*.

Фактура поліфонічна. Композитор використовує двоголосну канонічну імітацію (44-55т.т.) між жіночими та чоловічими голосами (партіями) хору.

Цій частині притаманний серединний тип викладу. Функційно і в композиційному плані вона є продовженням першої, а за змістом є її протилежністю. Із схеми, в якій подано композиційний план всього твору видно, що вона має постіктовий характер і разом з першою частиною складають хореїчний принцип парної стопної будови.

Структурно ця частина поділяється на дві частини: перша -43-53т.т., друга - 54-59т.т. Міцні завершальні каденції у 53т. і в 59т. вказують на такий поділ. Це підкреслюється і зміною тексту (у другому розділі – *«Воспойте Богу, пойте имени Его...»*).

Тональний план – модулюючий, нестійкий. У першому розділі модуляція від величного B-dur

(велич виражена квартовим затактовим ходом у мелодії) до світлої основної тональності F-dur. У другому – тональний план багатший: F-dur, d-moll, a-moll. Радісний текст і мінорні тональності дещо несподіване співставлення. Але це можна виправдати з двох позицій: перша – за характером музична тканина стає молитовно піднесеною; друга – полягає у композиційній логіці твору. Отже, циклічність цілісної будови вимагає використання контрастного ладу (мінору), що створює тональний і ладовий контраст до наступних частин.

Третя частина «С» (Andante, maestoso, 60-69т.) – коротка, має предиктовий зміст, готує четверту частину. Як друга частина пов'язана текстом з першою, так і третя – з четвертою. Це дає право згрупувати їх на дві пари з контрастною стопною будовою: перша пара хореїчна, друга – ямбічна.

У цій частині текст («Дадите славу Богови: на Израиле vele лепота Его, и сила Его на облацех») відтворюється суто гомофонною фактурою (великий фактурний контраст до наступної частини – поліфонічної). Хор декламує текст в чотириголосній гомофонній фактурі. Це своєрідна прелюдія до заключної частини – фугато.

Ця частина нестійка завдяки відхиленню в тональність домінанти (C-dur), яка виступає як домінанта до F-dur. Тональний план в межах дев'яти тактів багатий: F-dur, C-dur, d-moll, (C-dur) D → F-dur. Треба ще звернути увагу на використання композитором відомої ритмоформули у 61 такті і в аргументованому, ритмічно розширеному вигляді у 67 такті.

Фінал концерту (Allegro moderato «Д» частина, 69т.) органічно впливає з попередніх частин. Він виражає основну ідею концерту – прославлення величі Бога. Очевидно це і є причиною того, що ця частина написана у формі фугато.

**Висновки...** Виходячи з аналізу концерту можна зробити висновок, що Д.Бортнянський не дотримується квадратності структури, точних повторів теми як в межах однієї частини, так і всього твору. Якщо уважно виконувати всі музичні (мелодичні, ритмічні, штрихові, темпові та інші) вимоги композитора, то можна досягнути поставленої мети при прискіпливій роботі з хором. Інтерпретація твору вимагає від диригента значного музично-теоретичного знання, професійних навиків роботи з колективом та особливого відношення до геніального доробку Дмитра Бортнянського. Для досягнення яскраво-художнього виконання твору диригент повинен відчувати жанрову природу кожної частини (для вмілого протиставлення їх і цілісній побудові), знайти правильний темп, вміло керувати тонально-ладовим планом твору і, врешті-решт, глибоко усвідомити композиційний процес. Завдання не з легких: хор повинен повірити диригенту, повірити в правильність його трактовки твору і відповідно його виконати.

Короткий аналіз твору вказує на те, що Д.Бортнянський зумів поєднати високі досягнення композиційної будови, яка відпрацювалась у композиторів-майстрів поліфонічної і літургічної музики Західного регіону Європи з слов'янським народнопісенним і церковним матеріалом. При використанні всіх принципів західної композиційної будови відчувається, що тип мислення і естетичні погляди композитора пов'язані з рідною землею, з її церковно-літургійними традиціями – кантами.

#### Список використаних джерел та літератури:

- 1.Іванов В. Дмитро Бортнянський / В. Іванов. – К. : Музична Україна, 1980. – 144 с.
- 2.Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Б. Кудрик. – Р. IV. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. – С. 32–73.
- 3.Рыцарева М. Композитор Д. Бортнянский / М. Рыцарева. – Л. : Музыка, 1979. – 242 с.
- 4.Хіврич Л. Фугатні форми у хорових концертах Д. Бортнянського / Л. Хіврич // Українське музикознавство. – К. : Музична Україна, 1971. – Вип. 6. – С. 201–216.

#### Аннотация

**И.И.Цмур**

#### **Дмитрий Бортнянский. Хоровой концерт №34 (некоторые исполнительские и дирижерские проблемы)**

В статье рассматриваются основные направления формирования творческой личности Д.Бортнянского – мастера хоровой музыки, композитора конца XVIII – начала XIX вв., предлагается обобщение определенного теоретического материала, связанного с хоровым творчеством композитора, а также связь с дирижерско-хоровой подготовкой будущих музыкантов-педагогов. Предложен дирижерско-хоровой анализ «Хорового концерта №34», рассмотрены некоторые исполнительские и дирижерские проблемы, на основании которых можно сделать вывод о актуальности и необходимости использования данного произведения в современной дирижерско-хоровой практической деятельности, что занимает главное место в профессиональном становлении будущего учителя музыки.

**Ключевые слова:** творчество, дирижерско-хоровой анализ, Д.Бортнянский, хоровой концерт.

Summary

I.I.Tsmur

**Dmitry Bortniansky. Choral Concert № 34 (Some Performing and Conductor's Problems)**

*Basic trends of formation of creative personality of D.Bortniansky – master of choral music, composer of the end of the XVIII – beginning of the XIX century are studied in the article, the generalization of the definite theoretical material connected with the choral creative work of the composer, as well as the relation with conducting-choral preparation of the future musicians-pedagogues is offered. Conducting-choral analysis of the «Choral Concert № 34» is offered some performing and conducting problems upon which it can be concluded about the relevance and necessity of the using of this creative work in modern conductor-choral practice are studied.*

**Key words:** creativity, conducting-choral analysis, D.Bortniansky, choral concert.

Дата надходження статті: «4» лютого 2013 р.

УДК 378.147.1:004

А.В.ЧОРНА,

здобувач

(м.Мелітополь)

**Обробка експериментальних даних за результатами педагогічного експерименту  
засобами комп'ютерних статистичних пакетів**

У статті визначено потребу в комп'ютерних програмних продуктах для обробки експериментальних даних за результатами педагогічного експерименту. Охарактеризовано основні критерії вибору методів статистичної перевірки. Висвітлено існуючі комп'ютерні статистичні пакети для обробки експериментальних даних за результатами педагогічного експерименту. Здійснена порівняльна характеристика засобів та наведений огляд їх основних функціональних можливостей роботи з методами та критеріями математичної статистики, побудовою графіків, діаграм, виведення звітів. Відповідно до гіпотези педагогічного експерименту, глибини проведених досліджень фахівець можна обрати відповідний статистичний критерій та комп'ютерний пакет для обробки отриманих даних за обраним критерієм.

**Ключові слова:** комп'ютерні статистичні пакети, експериментальні дані, педагогічний експеримент, критерії статистичного аналізу.

*Постановка проблеми у загальному вигляді...* Впровадження комп'ютерних технологій в навчальний процес дозволило швидко та ефективно здійснювати обробку великих об'ємів даних, що отримуються в результаті впровадження в науковий процес певних факторів та впливів. Досліднику особливо важливо вміти планувати, правильно аналізувати та обробляти дані, які він отримує в результаті проведеного педагогічного експерименту. Застосування статистичних методів обробки даних є невід'ємним етапом педагогічного експерименту.

Специфіка статистичної обробки результатів педагогічного експерименту полягає в тому, що база даних, яку аналізують, характеризується великою кількістю показників різних типів, їх високою варіативністю під впливом неконтрольованих випадкових явищ, складністю кореляційних зв'язків між змінними вибірками. У зв'язку з цим оволодіння методами і критеріями математичної статистики одна з необхідних умов формування дослідницької компетенції фахівця. Проте вміння правильно застосовувати зазначені методи та швидко аналізувати отримані дані становить проблему для педагогів.

*Аналіз досліджень і публікацій...* Ринок програмних продуктів, які дозволяють здійснювати обробку експериментальних даних за результатами педагогічного експерименту, пропонує різноманітний вибір засобів, які автоматизують та унаочнюють аналіз експериментальних даних, тому для майбутнього фахівця важливо вміти використовувати комп'ютерні статистичні пакети обробки даних. На цьому в своїх дослідженнях наголошують Л.Білоусова [2], О.Томашевський [10], Н.Моїсєєв [6], Г.Татарова [9], О.Сидоренко [8], М.Грабар [4].

*Формулювання цілей статті...* Метою статті є аналіз функціональних можливостей та висвітлення переваг використання комп'ютерних статистичних пакетів для обробки експериментальних даних, отриманих в результаті проведення педагогічного експерименту.